Studien zur Darstellung des Schmerzes in der antiken bildenden Kunst Griechenlands und Italiens

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde bei der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

Ernst Hannes Brauer
aus Cosel O/S.

Breslau 1934

Druck von R. Nischkowsky

Referent: Professor Dr. W e e g e
Korreferent: Professor Dr. G r i s e b a c h

Examen rigorosum: 4. Juli 1928.

Gedruckt mit Genehmigung der Hohen Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich Wilhelms-Universität zu Breslau.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dem Andenken meines Vaters

(† 6. Februar 1926.)

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
1. Einleitung	7
2. Darstellung des Schmerzes in der Malerei	
a) Der schwarzfigurige Vasenstil	9
b) Der streng rotfigurige und freie Stil	10
c) Darstellungen unteritalischen und etruskischen Ursprungs	17
d) Das Alexander-Mosaik und pompejanische Wandgemälde	18
e) Verlorengegangene Gemälde	19
3. Darstellung des Schmerzes in der Plastik	
a) Archaische Zeit	20
b) Klassische Zeit	23
c) Hellenistische Zeit	24
d) Römische Zeit	25
4. Zusammenfassung	29

1. Einleitung.

„Die Schönheit ist das höchste Gesetz der bildenden Kunst bei den Griechen, sodaß alles, was mit ihr unverträglich ist, ihr gänzlich weichen oder wenigstens ihr untergeordnet werden müsse, daß auch jeder Ausdruck des Schmerzes vermieden werden müsse, der mit der Schönheit nicht verträglich wäre."

Lessing (Über die Grenzen der Malerei und Poesie.)

Das Motiv des Schmerzes finden wir in zahlreichen Fällen in der Kunst der Antike angewendet. Von Alters her hat den Künstler die Darstellung der Gefühle besonders interessiert und den Anlaß zu Diskussionen, Theorien und Auseinandersetzungen zwischen bildenden Künstlern, Schriftstellern und Philosophen gegeben. Diese Studien, die nur zwei Kapitel aus einer umfangreicheren, der Fakultät vorgelegten Abhandlung enthalten, die mit dem zum Verständnis nötigen Abbildungsmaterial demnächst an anderer Stelle gedruckt werden soll, haben es sich zur besonderen Aufgabe gesetzt, der Darstellung des Schmerzes von den ersten erhaltenen Bildwerken an, durch Analyse der vom Künstler angewendeten Kunstmittel nachzugehen.

Über anderthalb Jahrhunderte sind vergangen seit dem Erscheinen von Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755) und Lessings „Laokoon" (1766). Beide Werke haben die Darstellung der Affekte und besonders auch des Schmerzes zum Gegenstand eingehender Untersuchung gemacht.

Von älteren Schriftquellen vgl. dazu Xenophons Memorabilien III, 10 Sokrates' Gespräch mit dem Maler Parrhasios. — Plinius N. H. XXXV 68. — Quintilian, Institutio oratoria XI, 3, 72. — Scriptores Physiognomonici ed. R. Foerster Bd. II S. 310, S. 19, S. 226, S. 228, S. 284. — Ferner: Le Brun „Conférences sur l'expression des différents charactères des passions" (1667).

Abzulehnen ist es, wenn von Neueren Duchenne in seinem Buche „Mécanisme de la Physionomie humaine ou Analyse electrophysiologique de l'expression des passions" u. a. nachzuweisen suchte, daß die physiognomische Bildung des Laokoon falsch sei und den Naturgesetzen widerspräche. — Wenig ertragreich war auch ein 1885 erschienenes Büchlein von Gustav Portig „Die Darstellung des Schmerzes in der Plastik", der auf ein paar Seiten die Antike abtut.

A. Goldscheider (Das Schmerzproblem, Berlin 1920) setzt eine sinnesphysiologische und eine psychologische Schmerzfrage voraus. Damit ist die Schmerzempfindung, die an der Stelle entsteht, der der Schmerz zugefügt wird, getrennt von dem „Gefühlston", der durch die Nervenbahnen, die den Schmerz ins Gehirn leiten, erst bewirkt wird.

Nach den Untersuchungen von Landois Rosemann, Lehrbuch der Physiologie 1919 lassen sich für die Schmerzempfindung punktförmige Hautstellen maximaler Empfindlichkeit nachweisen: die Schmerzpunkte. — Nach Art der Empfindung pflegt man stechende, schneidende, bohrende, brennende, schießende, klopfende, drückende, nagende, reißende, zuckende und dumpfe Schmerzen zu unterscheiden. Der vom Schmerz Betroffene ist bestrebt, sich Erleichterung zu verschaffen. Vgl. darüber Charles Darwin „Der Ausdruck der Gemütsbewegungen".

Über die verschiedenen Äußerungen des Schmerzes vgl. P. Mantegazza „La Physionomie et l'expression des sentiments" S. 103 ff.

Ich beschränke meine Untersuchungen auf die Darstellung von körperlichem Schmerz, also in den meisten Fällen von außen verursachten. Welche Anregungen empfängt hierbei der Künstler von der nachzuahmenden Natur und wie weit nutzt er die Beobachtungen aus? Wie weit spricht seine Anschauung von der Welt, den Göttern und den Menschen mit? Die Auswirkung des körperlichen Schmerzes ist nicht nur körperlich, sondern auch seelisch, kann also in der bildenden Kunst erst dargestellt werden in einer Zeit, die die Seele und ihre feinen Regungen für den Meißel oder Pinsel schon entdeckt hat. Zunächst wird sie sich daher nur auf rein körperliche Darstellung in Geste und Gebärde beschränken müssen.

2. Darstellung des Schmerzes in der Malerei.

a) Der schwarzfigurige Vasenstil.

Eine der ältesten griechischen Vasen mit Meistersignatur Aristonothos, (Krater im Konservatorenpalast Rom) enthält auch die frühste Darstellung des Schmerzes. Es ist eine Polyphem-Blendung auf einem Gefäß vielleicht argivischen Ursprungs. Odysseus stößt mit vier seiner Gefährten den angeglühten Pfahl in das Auge des Kyklopen. Das Erwachen des laut vor Schmerz aufschreienden Polyphem (vgl. Odyss. IX, 395) wurde von dem Maler mit dem Hineinstoßen des Pfahles in das Auge verbunden. Der Kyklop hat sich halb aufgerichtet, mit der Rechten sucht er den Pfahl aus dem Auge herauszureißen, während er die Linke im Schmerz gegen den Boden stemmt und sein linkes Bein krampfartig zusammenzieht. — Der geometrische Stil kennt noch keine Individualität, gleich sind daher die Gestalten der Angreifer und des Angegriffenen. Der Schmerz ist auf folgende zweifache Art dargestellt: bei Polyphem die elementarste Regung, nämlich das Hinfassen nach der schmerzverursachenden Stelle neben dem schmerzlichen Krampf in Hand und Bein, und die besonders unterstrichene Darstellung der Angreifer, deren starker Rhythmus uns als Beschauer den Schmerz vorausahnen läßt. Wir fühlen die Stärke des Schmerzes mit, ohne daß der Schmerz in der Miene selbst dargestellt wäre. — Lit.: Mon dell' Inst. IX 4, Ann. 1869 p. 157 ff. Hoppin, Handbook of Greek blackfig. vases S. 6. Zur dort angeführten Literatur vgl. noch Mélanges d'archéol. et d'hist. XXXI 1911 p. 33 ff. Fig. 1 Pl. I—II, Klein, die griechischen Vasen mit Meistersignaturen p. 27 f.
Helbig, das homerische Epos 2. Aufl. p. 252, p. 313—314. Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 19 Hermes XXII p. 118, 1. Kretschmar, die griech. Vaseninschriften p. 10 ff. Jahrbuch des arch. Instituts VII (1892) p. 190—191, arch. Anzeiger p. 75.

Auf einer Polyphem-Blendung in Berlin (Arch. Jahrbuch Bd. 10 Anzeiger S. 35), die wir nach mehr als einem Jahrhundert Zwischenraum auf einem böotischen Napf

finden, sehen wir die überlebensgroße Darstellung des Kyklopen. Er liegt in seiner, durch weiße Felsen angedeuteten Höhle ausgestreckt, Odysseus stößt ihm mit nur 2 seiner Gefährten einen langen, weißen Pfahl in das rechte seiner normal gebildeten Augen. Der Mund ist vor Schmerz geöffnet, der linke Arm liegt weit ausgestreckt mit verkrampften Fingern am Boden, der rechte faßt rückwärts um den Hinterkopf herum, sodaß hinter dem linken Ohr die ebenfalls verkrampften Finger sichtbar werden. Die Beine sind im Schmerz gekrampft. Der Schmerz ist in Physionomie und Gebärde ausgedrückt.

Auf einem etwa gleichzeitigen chalkidischen Vasenbild (Rumpf, Chalkidische Vasen Tf. XII) wird ein Krieger in voller Rüstung mit Helm, Rundschild, Lanze und Beinschienen von einem anderen, der seinen Helm auf seinen Schild gelegt hat, am Finger verbunden. Wie es einem Helden ziemt, zuckt er mit keiner Wimper, während andererseits der Samariter in seinem Gesichtsausdruck etwas Mitleidig-Wehmütiges hat.

Etwa gleichzeitig ist die Darstellung auf einer der sogen. Caeretaner Hydrien (Wien, F.-R. Tf. 51): Herakles bei Busiris. Er ließ sich zum Schein, geduldig wie ein Opfertier zum Altar führen, dann schlug er los und machte den König samt Gefolge nieder. In verschiedenen Abwandlungen hat der Maler hier den Schmerz durch den aufgerissenen Mund, durch ein sich Krümmen am Erdboden, durch Zusammenpressen der Lippen ausgedrückt. In gewissen Übertreibungen konnte sich der Maler hier ergehen, handelte es sich ja um Barbaren, die diese fast ans Groteske reichende Darstellung zuließen.

Schale des Exekias (Pfuhl, Mal. und Zeichng. der Gr. III, Abb. 232, Hoppin, Greek blackf. vases 95, aus Vulci, in London). Darstellung des Kampfes zwischen Achill und Penthesilea. Sie ist ins rechte Knie gesunken. Ihr Kopf, ein wenig seitlich geneigt, ist zu Achill gewendet. Der Mund ist vor Schmerz leicht geöffnet.

b) Der strengrotfigurige und freie Stil.

In der rotfigurigen Vasenmalerei ist das Material reicher als in der schwarzfigurigen. Schale des Euphronios

in München: (F.-R. Tf. 22) Herakles' Kampf gegen Geryoneus. Der eine der drei Köpfe des Riesen ist von dem Pfeil des Herakles ins Auge getroffen. Jeglicher Ausdruck des Schmerzes fehlt aber im Gesicht. Nur die linke Hand krallt sich zusammen und die rechte läßt den Schild fahren. Hinter Geryoneus läuft eine Frau herbei, der der Maler die Zeichen der Bestürzung durch die nach vorn gestreckte Rechte und des mitfühlenden Schmerzes durch die an den Kopf fassende Linke gegeben hat. Geryoneus als typische Figur ist altertümlich starr dargestellt, während die Frau schon Anzeichen der Schmerzpose zeigt, wie sie sich von nun ab immer mehr im V. Jahrhundert entwickelt.

Kelchkrater des Euphronios in Paris. (F.-R. Tafel 92.) Der Ringkampf des Herakles mit dem Riesen Antaios ist das Thema der Darstellung. Der Riese wehrt sich gegen die strangulierenden Griffe des Herakles dadurch, daß er sein Kinn mit aller Gewalt gegen den Nacken des Herakles preßt. Er schreit laut vor Schmerz. Klein, Euphronios (S. 127) lehnt mit Recht die Deutung Furtwänglers als unrichtigt ab. — Hydria des Phintias in München mit dem Abenteuer bei Busiris (F.-R. Tafel 73). Herakles hat einen Ägypter am Hals gepackt und würgt ihn. Der Ägypter blutet aus Kopf, Leib und Schenkel. Der Opferkorb, den er in der Rechten gehalten, entfällt ihm gerade und die gekrümmten Finger der rechten Hand verraten uns seinen Schmerz, während er die Linke bittend in die Höhe hebt. Die wulstigen Lippen des Orientalen sind vor Schmerz weit auseinanderklaffend dargestellt. In gleichem Schmerzausdruck die drei anderen, nicht unmittelbar betroffenen Ägypter, die Rechte vor Schmerz gegen den Kopf gepreßt.

Schale des Sosias in Berlin (F.-R. Tafel 123) mit Verwundetenscene, ähnlich im Motiv wie auf der chalkidischen Amphora. Achill hat Patroklos den Pfeil aus dem linken Oberarm gezogen und verbindet die Wunde. Wie auf der chalkidischen Amphora befinden wir uns hier unter Helden, doch ist ein großer Unterschied in der Darstellung zu bemerken. Der Kopf des Patroklos ist seitlich abwärts geneigt. Wie menschlich der Zug, daß er seine Wunde nicht sehen will. Der Mund ist im Schmerz ein wenig geöffnet,

sodaß die Zähne sichtbar werden, die er aufeinander beißt, um nicht laut aufzuschreien. Verzerrt sind die Gesichtszüge, Falten an Mund, Wange, Augen und Stirn verstärken noch den Ausdruck des Leidens. — Sahen wir den „Diomedes" auf der chalkidischen Vase nicht mit der Wimper zucken, so blickt dieser Heros des V. Jahrhunderts viel menschlicher drein und empfindet ohne Scham, wie jeder gewöhnliche Sterbliche, quälende Schmerzen beim Verbinden der Wunde. Im V. Jahrhundert, dieser „menschlichsten Epoche der Menschheitsgeschichte" ist eben auch der Held ein Mensch und darf es sein.

Iliupersis-Hydria, dem Kleophrades zugeteilt, in Neapel (F.-R. Tafel 34, Hoppin, red.-fig. vases II S. 145). Neoptolemos, der Sohn des Achill, hat den getöteten, blutüberströmten Astyanax dem Großvater Priamos, der sich auf einen Altar geflüchtet hat, auf den Schoß gelegt und dringt nun mit dem Schwert selbst auf ihn ein. Priamos ist so starr vor Schmerz über den Tod seines Enkels, daß er bereits an Kopf und rechter Schulter blutend, sich in keiner Weise gegen seinen Angreifer wehrt. Der Darstellung dieser großen Steigerung des sowohl psychischen als physischen Schmerzes entging der Künstler dadurch, daß er die Hand des Neoptolemos, die weit vor bis zu der rechten Schulter des Priamos greift, das Antlitz des Königs verdecken läßt. Wir ahnen so nur seine schmerzverzerrten Züge. Nur seine beiden Hände greifen nach dem blutenden Hinterkopf. — Es ist dies eine ähnliche Lösung — hier schon in vorpolygnotischer Zeit — wie wir sie bei den Nachbildungen des Iphigenien-Bildes des Timanthes und anderen Gemälden zur Vermeidung der Darstellung des äußersten physischen und psychischen Schmerzes später finden.

Noch dem strengen rotfigurigen Stile angehörend, wenn auch schon mit der Auffassung der frühklassischen Zeit, ist ein Vasenbild auf einem Krater des sogen. Pan-Meisters (Privatbesitz F.-R. 115). Artemis sendet ihre Pfeile gegen den zusammenbrechenden Aktaion. Wir haben hier einen Ausdruck des Schmerzes vor uns, wie er vielleicht nur noch einmal und zwar in der Plastik bei der Niobide gelungen ist. Es ist ein verhaltener Schmerz, der an christliche Demut und indisches Fakirdulden grenzt. Aktaion in die Knie

zusammengesunken, den Mund leicht geöffnet, hält die Rechte im Schmerz hoch empor. Keine Falte verrät im Gesicht den Schmerz, der nur durch das leise Öffnen des Mundes und die Kopf- und Körperstellung ausgedrückt ist. Es ist ein Leiden in Schönheit, schon mit der großen Geste der klassischen Zeit.

In der großen Amazonenschale in München (Pfuhl, Malerei und Zeichn. der Griechen III S. 185, F.-R. 6) wird der Schmerzausdruck auf eine noch kürzere Formel gebracht, wirkt dadurch aber noch intensiver. Eine neue Ausdrucksmöglichkeit kommt hinzu: die Darstellung des Auges. Im Auge liegt das erste Widerspiegeln eines Geschehens. Das V. Jahrhundert begann nun auch die feineren seelischen Ausdrucksmittel des Menschen wiederzugeben. So ersparte es dem „schönen" Körper eine entstellende Gebärde und erzielte durch die feine Andeutung eines brechenden Auges dieselbe, ja noch größere Wirkung. Vergleichen wir die Darstellung mit demselben Thema der Exekias-Schale. Dort die übliche Darstellung einer Kampfszene, das Gesicht der Penthesilea starr durch die Vorderansicht des Auges, nur im leicht geöffneten Mund ein Ahnenlassen des Schmerzes. Hier ergreift uns durch die Darstellung des brechenden Auges allein bereits das ganze Weh der Amazonenkönigin.

Auf einer Ringerschale in Baltimore (Hartwig, Griechische Meisterschalen Tf. 64) ist der Versuch, im Auge das Geschehen widerzuspiegeln, schon fast geglückt. Der eine Ringer liegt auf den Schultern am Boden, sein Gegner holt mit der Rechten zum Schlag gegen ihn aus, während er ihm mit der Linken durch Zuhalten des Mundes den Atem abschneidet. Leider ist die Zeichnung stark zerstört, sodaß nur das starre Auge und der nach hinten gelegte, linke Arm lähmenden Schmerz bekunden.

Die Darstellung des Kentauren- und Lapithenkampfes auf einem Krater in Florenz (E. Loewy, Polygnot, Abb. 3) ist die erste in einer Reihe von Darstellungen, die auf das Gemälde des Polygnot im Theseion zurückgehen. Der Maler arbeitet hier mit zwei verschiedenen Ausdrucksmitteln. In großer Geste sehen wir die Griechin ihren Schmerz tragen. Weit nach oben streckt sie ihre Rechte, kaum geöffnet ist der Mund, nur das starre Auge gibt dem Gesicht

etwas Schmerzliches. Dagegen sind die beiden angegriffenen Barbaren mit starken Schmerzfalten auf der Stirn gezeichnet. Die Lippen werden vor Schmerz auseinandergezogen, sodaß die Zähne sichtbar werden. Hier die Beherrschtheit der Griechen, dort die ungezügelte Schmerzäußerung des Barbaren.

Eine in ihrer Kraßheit völlig neue Darstellung begegnet auf dem Amazonenschlachtkrater in Bologna (F.-R. Tafel 75/76). Ein bärtiger Grieche versetzt einer Amazone den Todesstoß mit seinem Schwert. Starr vor Schmerz blicken ihre Augen, ihre Stirnmuskeln sind stark kontrahiert, der rechte Arm, der eben noch die Waffe gegen den angreifenden Feind richten wollte, sinkt kraftlos zusammen. Ein heldenhaftes Ertragen des höchsten Leides, dem Charakter der Amazone gemäß. Den Mund hat sie fest geschlossen, als wenn sie allen Schmerz bei sich behalten wollte, bis zum Tode ein mit Heroen an Standhaftigkeit wetteiferndes Heldenweib. Es ist eine Darstellung des Schmerzes, wie sie mit knapperen Mitteln und einfacheren Linien kaum noch einmal vorkommt. (Eine analoge Darstellung finden wir auf einer Amazonenvase aus Gela in Palermo, abgeb. F.-R. Textband I, S. 128/29.)

Auf einer Amazonenschlachtvase in London (F.-R. 58) ist die Komposition ähnlich wie auf dem Aktaion-Krater. Melaneus ist zu Boden gesunken, das Blut fließt aus der Wunde über den Körper, der Pfeil hat den rechten Schenkel durchbohrt, doch vernehmen wir keinen lauten Schmerzausbruch, sehen keine schmerzverzerrten Züge. Die Gruppe ist bewegter, freier komponiert, als auf dem Aktaion-Krater, doch dafür die Geste fast spielerisch, die Zeichnung so routiniert, daß die Tiefe der Empfindung verlorengegangen ist.

Angeschlossen sei die Talos-Vase aus dem letzten Drittel des V. Jahrhunderts in der Zeit des freien rotfigurigen Stiles (F.-R. Tf. 38/39). Das ins immer Größere Gehen der Figuren bringt es mit sich, daß nur auf die feinsten, subtilsten Züge eingegangen werden kann. Durch die größeren Proportionen kann der Rhythmus des Körpers deutlicher zum Ausdruck gebracht werden. Das Hinsinken, Hingegossensein im Schmerz, das wir früher in mehr oder

weniger bizarren Bewegungen unter Aufwand einer Menge von Handelnden ausgedrückt sahen, wird vom Maler nun mit knappen Linien bestritten. In einer gewissen Natürlichkeit und Frische, wenn auch oft ein wenig plump und hilflos, stellte der Künstler des VI. und beginnenden V. Jahrhunderts den Schmerz dar. Wir empfanden sein Ringen um den rechten Ausdruck, mit dem er es vermochte, fern jedem Realismus uns den Schmerz glaubhaft zu machen. Nun ergibt sich aus dem allmählichen Besitzergreifen, Erobern des Formalen zugleich auch bald sein Überhandnehmen. Die Problematik der Darstellung reizte nicht mehr. In immer neuen Nuancierungen erwarb sich der Maler eine Routine, die schließlich die gefährlichsten Schmerzäußerungen spielerisch und gefällig darzustellen vermochte.

Einen Höhepunkt in der Darstellung finden wir nun auf der Talos-Vase. Das Pathos des allmählichen Nachhintensinkens ist von solch einer Vorsicht und Einfachheit, wie es selten in der Malerei erreicht wurde. Das schmerzliche Erheben der Augen zum Himmel, das leichte Beugen des linken Beines, der Finger — trotz der großen Zurückhaltung des Malers, bei der Schmerzdarstellung erreicht er hier die größte Wirkung.

Zwei Vasenbilder vom Ende des V. Jahrhunderts sind stark von Polygnot beeinflußt und haben ihre Anregung von einem verlorengegangenen Gemälde des Parrhasios empfangen.

Darstellung des leidenden Philoktet auf einem Pariser Stamnos (Monumenti dell'Istituto VI, 8, Hoppin, red-fig. vases II S. 34) und Darstellung des leidenden Philoktet auf dem Castellanischen Aryballos (Milani, Mito di Filottete Abb. 24, Roscher, Lex. gr. u. röm. Mythol. III 2334). — Zunächst ein paar Worte über das verlorengegangene Vorbild, das Gemälde des Parrhasios. Überliefert ist ein Epigramm des Glaukos darauf (Anthol. Gr. II, 348, 5). Ferner überliefert Xenophon (Memorabilien III, 10, 1) ein Gespräch des Sokrates mit Parrhasios, aus welchem wir entnehmen müssen, daß die Bilder des Parrhasios besonders durch Augen, Mienen und Stellung den Gefühlen Ausdruck geben. Bei Plinius (N. H. XXXV. 69, 67) finden wir genügend Anhaltspunkte für das große

Künstlertum des Parrhasios. Er rühmt ihn als Darsteller eines bis ins Einzelne verfeinerten Gesichtsausdruckes. So vermochte er es, den doppelten Schmerz des Philoktet, über seine schwere Wunde und seine Einsamkeit besonders wirkungsvoll darzustellen. Und wir müssen mit von Salis (Kunst der Griechen ², S. 138) annehmen, daß der Ausdruck dieser Darstellung maßvoll und gehalten war. Die reife klassische Kunst spricht, wie wir an den letzten Beispielen schon sahen, eine gemäßigte Sprache der Affekte zugunsten des ästhetischen Empfindens. Zunächst die Darstellung auf dem Pariser Stamnos. (Vgl. auch Hartwig, Meisterschalen Text S. 477 Anm. 1.) Es ist das Differenzierteste, Charakteristischste gewählt, um uns den Schmerz des Philoktet zu vermitteln. Der Ausdruck des gebrochenen Auges, der geöffnete Mund, das Hervortreten der Zähne, die Haltung des rechten Armes über dem Kopf und das Stützen des linken Armes auf den Boden, das schlaffe Nachgeben der Finger, das leicht gebeugte rechte Bein: alles sind Komponenten dieses Ausdrucks und wie bei jeder großen und wahren Kunst mit knappsten Linien und Mitteln dargestellt.

Ist Philoktet hier von anderen Helden umgeben, die dem Leidenden zuhilfe kommen, also durchaus ein Motiv des V. Jahrhunderts, so ist derselbe Held auf dem Castellanischen Aryballos allein seinen Schmerzen überlassen dargestellt. Ein dürrer Baum breitet seine kahlen Äste über ihm aus. Meisterhaft ist der Schmerz besonders im ins Profil gestellten Auge ausgedrückt. Es ist weit geöffnet, der Augapfel unter das obere Lid heraufgezogen, der Blick ins Leere gerichtet. Schmerz und Schwermut. Dazu der geöffnete Mund, der vorwärts geneigte Kopf und der leicht zurückgebogene Körper. Und ganz auf Schmerz gestimmt auch die Umgebung: der kahle Felsen mit dem entblätterten Baum. Es ist ein ähnlich feines Empfinden, diese hier nach Art einer Trauerweide auf Philoktet herabhängenden, an die wühlenden Finger einer Hand gemahnenden Äste, wie die gebeugte Palme auf der schon behandelten Iliupersis-Darstellung (F.-R. Tf. 34), die gleichsam ein Symbol für das „ἔσσεται ἦμαρ“ ist. — Wir haben hier die höchste Verbindung von physischem und psychischem Schmerz vor uns.

Hiermit ist die Höhe der Entwicklung auch erreicht. Er-

schöpft sind die Mittel, nachdem hier in dieser feinen psychologischen Kleinmalerei das letzte Wort gesprochen ist. Das IV. Jahrhundert hat die Vasenmalerei nicht weiter entwickelt, es ist das Jahrhundert der großen Tafelbilder, von denen leider nichts erhalten ist. Nachklänge finden wir erst viel später in der pompejanischen Malerei.

c) Darstellungen unteritalischen und etruskischen Ursprungs.

Zunächst zwei Darstellungen aus dem Gebiet des Theaterwesens.

Ein Phlyaken-Krater in Ruvo (F.-R. Taf. 110,2 M. Bieber, Denkmäler des Theaterwesens Taf. 84,2 S. 150) zeigt uns im Sinn der alles ironisierenden, unteritalischen Phlyaken eine Karrikatur des Schmerzes. „Circe", oder „Die gräßliche Zauberin" hat Friedrich Hauser diese Szenendarstellung benannt. „Circe" wird von zwei Männern, mit kurzen Schwertern in den lebhaft agierenden Händen, an den Armen gezerrt. Sie ist schmerzvoll zusammengesunken und reißt ihren Mund im Schmerz weit auf. Ihre Augen sind groß und starr. Wir sehen den bisher beobachteten Ausdruck des Schmerzes ins Groteske verzerrt.

Auf der Münchener Medeavase (F.-R. Taf. 90) greift Kreusa in rasendem Schmerz nach der Quelle des Übels, dem Kopfschmuck. Der ebenso routinierte wie flüchtige Vasenmaler weiß mit knappen Mitteln in dem Ausdruck des Gesichtes den Schmerz darzustellen. Es ist eine gewisse Angleichung an den starken, physiognomischen Ausdruck dieser Bühnenszene wahrzunehmen (Euripides, Medea 1195 ff.).

Vier etrukische Darstellungen:

1. Polphem-Blendung aus der Tomba dell' Orco in Tarquinii (Mon. Ist. IX, Taf. XV, 7, F. Weege, Etrusk. Malerei Taf 65). Der Kyklop zieht die Lippen zurück, sodaß die mächtigen Zähne sichtbar werden.

2. Ein etruskisches Gefäß in Orvieto (Martha, L'art étrusque Abb. 323) zeigt Aias, der sich in sein Schwert stürzt. Der stark realistische Ausdruck der etruskischen Kunst ist hier vereint mit dem Pathos der griechischen Vasenmalerei der 2. Hälfte des V. Jahrhunderts. Sehr fein daher die Physio-

gnomie: die schmerzlich starrenden Augen, der leicht zusammengekniffene Mund.

3. Auf einem Vasenbild aus Vulci (Mon. dell'Ist. II Taf. IX, Pariser Krater) tötet Aias einen Gefangenen. Wir beobachten dasselbe wie auf dem vorigen Bilde: die mildernde Wirkung der griechischen Darstellungsweise.

4. Dieselbe Beobachtung machen wir auf einem von F. Weege zum ersten Male veröffentlichten oskischen Grabgemälde aus Capua, um 300 entstanden (Arch. Jb. Bd. 24, 1909 Tf. 11). Dargestellt sind zwei Kämpfer, jeder hat eine Lanze nach dem Gegner geschleudert. Dem rechten steckt sie im linken Oberschenkel. „Höchst lebendig bei ihm der Schmerz durch Einziehen der Unterlippe ausgedrückt." Hierher gehören auch die Vulcenter Gemälde, abgebildet bei Franz Messerschmidt, Antike 1928, besonders Taf. 18/19.

d) Das Alexander-Mosaik und Darstellungen auf pompejanischen Gemälden.

Auf dem Alexander-Mosaik ist das Motiv, auf dem der Schwerpunkt der Handlung liegt, eine Schmerzdarstellung. Fast in der Mitte des Bildes stürzt ein Perser, durchbohrt von der Lanze Alexanders, von seinem zusammenbrechenden Pferde. Schmerzvoll ist der Mund des Getroffenen geöffnet, starr blicken die Augen. Und wie treffend ist das Mitleiden der anderen Personen ausgedrückt. Es ist eine Steigerung von den an ihren Kopf fassenden, mit starren Augen dieser Szene folgenden Mitstreitern bis zu der großen Geste des Königs. Der Künstler dieses Mosaiks, der höchstwahrscheinlich seine Anregungen von einem Gemälde des Philoxenos von Eretria erhalten hat, beherrscht alle Kunstmittel und weiß sie wohl abzuwägen. Wie völlig frei von jeder Pose und falschem Pathos sind die Steigerungen des Schmerzes dargestellt. Von welch feinem Gefühl des Künstlers zeugt die Darstellung des Sterbenden vor dem Wagen des Großkönigs. Der direkte Anblick seines Gesichtes sollte uns erspart bleiben, und so sehen wir seine schmerzverzerrten Züge sich in seinem Schilde spiegeln.

Die Schmerzdarstellungen aus der pompejanischen Malerei gehören fast durchweg dem IV., dem neronischen

Stil (sog. Theaterstil) an. Zwar suchen die Bilder ihr Vorbild auch in Gemälden des IV. Jahrhunderts, doch sind sie ganz von ihrer Zeit beeinflußt, die das Effektvolle, Pathetische, Gewollte verkörpert. Die Malereien fanden ihre Hauptanregung im Theater, das ja zu Neros Zeiten eine große Rolle spielte. Aus der großen Anzahl will ich nur einige Beispiele nennen: Der verwundete Adonis, der Tod des Pentheus, der Tod der Dirke, der verwundete Aeneas (Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen Bd. III S. 288, 263. Herrmann, Denkmäler der Malerei des Altertums Tf. 42, 43. Helbig, Wandgem. 1297, Rizzo, Pitt. ellen. rom. 195.

Man wird den Eindruck des Manirierten, Gewollten, Theatralischen nicht los. Der Ausdruck des Schmerzes erstarrt in bloßer Form. Das natürliche Gefühl des Malers und seine Freude, das Elementare darzustellen, ist verloren gegangen.

e) Beschreibungen verlorengegangener Gemälde.

Nur unvollständig wäre das Material der Schmerzdarstellungen, wenn wir nicht wenigstens kurz die verlorengegangenen Gemälde, die uns in der Literatur überliefert sind, erwähnen würden. Die stark pathetischen Bilder eines Aristeides von Theben und Theon von Samos (Vgl. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen Band II S. 746 ff., 773 ff.), von denen wir nur einen schwachen Abglanz in der Vasenmalerei und den Gemälden der klassizistischen Zeit haben. Für unsere Analysen ist dieses Material jedoch nicht zu gebrauchen, ebensowenig wie die Beschreibungen verlorengegangener Gemälde durch die beiden Philostrate:

Philostratus minor, „Eikones“ 18 (Philoktet) 17 (Herakles und Nessus).

Philostratus major II, 21 (Herakles und Antaios) II, 10 (Tötung des Agamemnon) II, 9 (Abradates' Tod).

3. Darstellung des Schmerzes in der Plastik.

a) Archaische Zeit.

Später als in der Malerei stoßen wir in der Plastik auf Schmerzdarstellungen. Als frühste uns bekannte erwähne ich die Perseus-Metope aus Selinunt (Benndorf Met. von Sel. Tf. I, Br.-Br. 286 b). — Das verzerrte Gesicht der Medusa zeigt freilich nur einen Schmerzausdruck durch die grotesk anmutende Fratze.

Einem anderen Kunstkreis, dem italisch-etruskischen, gehört ein Terrakotta-Köpfchen aus dem VI. Jahrhundert an, das aus den Fragmenten des Mater Matuta Tempels in Satricum stammt (jetzt in Rom Villa di Papa Giulio). Literatur: Helbig-Amelung, Führer durch die Samml. klass. Altertümer in Rom 3. Aufl. II. S. 353 q (Weege). A. della Seta, Museo di Villa Giulia S. 272 Nr. 10046. Es ist der nur ungefähr 10 cm hohe Kopf eines Kriegers, der wohl mit anderen gefundenen Resten zu einer Kampfszene gehört (Petersen, Röm. Mitteilungen 1896 S. 178). Tiefe Stirnfalten und die krampfartige Verzerrung des Gesichtes drücken den Todesschmerz aus. Besonders ergreifend wirkt dieser Kopf durch die geschlossenen Augen. Die Falten sind stilisiert und rein dekorativ behandelt. Wie mit einem Muster versehen erscheinen die glatten Teile des Gesichtes. Die leicht gewellten Stirnfalten laufen parallel, die von der Nase ausgehenden Falten entsprechen einander in einer starken Symmetrie.

Auf griechischem Boden entstanden ist das Marmorrelief eines Hoplitodromen im Athener Nationalmuseum (Svoronos Athen. Nat. Mus. Tafel XXVI). Die Oberfläche des Marmors ist besonders am Auge gewaltsam beschädigt, sodaß die Augen bei der Deutung des Schmerzes wegfallen. Bis auf geringe unbedeutende Spuren ist die Farbe zerstört. Dargestellt ist ein junger Mann, nackt, mit dem attischen Helm auf dem Kopf. Er scheint in großer Eile nach rechts zu laufen in dem typischen Knielaufschema der archaischen Kunst. Den Kopf wendet er im Profil nach links, die Oberarme sind nach beiden Seiten erhoben, die

Hände greifen an die Brust. Im Gesicht liegt ein unsagbar schmerzlicher Ausdruck, der Kopf ist leicht nach vorn geneigt. Die Physiognomie läßt auf einen großen Schmerz schließen. Die Gebärde der Hände ist nicht als Ausdruck des Schmerzes zu deuten, sondern als typische Haltung beim Dauerlauf. (S. Philostratos Gymnast. Kap. 32). — Wir haben es also mit einem Läufer zu tun, der in größtem Ermüdungsschmerz jeden Augenblick zusammensinken wird. (Über die nähere Deutung s. S. Wenz, Studien zu attischen Kriegergräbern, Diss. Münster 1913 S. 86 ff.) — Es liegt etwas Spartanisches in diesem Manne, der von größtem Schmerz überwältigt, sich im Pflichteifer immer noch aufrecht erhält.

Die Ausdrucksmöglichkeiten des Künstlers sind sehr entwickelt. Es ist dies daraus zu erklären, daß es sich hier um ein Relief handelt. Malerei und Reliefkunst sind der Freiplastik immer um eine Stufe voraus. — Stark archaisch ist dagegen das Knielaufschema.

Das Material für das VI. Jahrhundert ist leider zu beschränkt, um, wie wir es bei der Malerei der gleichen Epoche tun konnten, eine Entwicklungslinie in der Darstellung des Schmerzes festzustellen.

Besser sind wir dagegen für das V. Jahrhundert daran. Der Verwundete des Westgiebels des Tempels von Aegina (Brunn-Bruckmann Tafel 25) zieht mit der Rechten einen Pfeil aus seiner Brust. In dem stark archaisch stilisierten Gesicht ist kein Ausdruck des Schmerzes zu verspüren, und wenn wir nicht die Rechte nach dem Pfeile greifen sähen, könnten wir glauben, daß es sich um einen friedlich hingelagerten Krieger handelte. Anders in dem späteren Ostgiebel. Hier fühlt man bei dem Sterbenden (Tafel 28) den Schmerz mit, den er beim Umsinken empfindet. Die linke Hand läßt den Schild (ähnlich wie bei den gleichzeitigen Vasenbildern) fahren. Ausdrucksvoll und dabei doch gemäßigt ist dabei das Physiognomische behandelt. Der Mund ist im Schmerz geöffnet. Der Ausdruck ist ein durchaus maßvoller, „als ob für einen rechten Mann das Sterben doch nichts weiter Besonderes sei“ (Kekule, Griechische Skulptur).

Wir bekommen hier Einblick in eine neue Welt, heraus aus archaischer Flächigkeit zu freierer Gestaltung in der Rundplastik. Aus dem stilisierten Gesichtsschema wird ein

fein beobachteter, physiognomischer Ausdruck. — Ich vergleiche hiermit die fast gleichzeitige Metope „Athena im Gigantenkampf" vom Tempel F in Selinunt (Benndorf a. a. O. Tafel V). Athena tritt auf das Bein des Giganten, der auf dem Rücken liegt. In der rechten Schulter steckt eine Lanzenspitze, welche links von der Achselhöhle hervorsieht. Das Gesicht ist verzerrt, der Mund geöffnet, die Lippen zurückgezogen, sodaß die Zähne sichtbar werden. Eine rohe Sprache des Schmerzes gegenüber der maßvollen Gehaltenheit in Aegina. Ein ähnlich primitiver Ausdruck wie in der rohen Perseus-Metope.

Erwähnen möchte ich von Werken der Übergangszeit eine leider nicht erhaltene Statue des Künstlers Pythagoras von Rhegion, die den Philoktet dargestellt hat und im Altertum sehr berühmt gewesen sein muß. (S. Plinius N. H. XXXIV 59.) Auf dieses Werk bezieht sich: Anthol. Gr. IV. 180, 294, ferner: Diogenes Laertius VIII, 46.

Wir sahen in dem Sterbenden aus dem Ostgiebel von Aegina den Geist einer neuen Zeit heraufziehen, wir hören über Pythagoras, daß er als erster wichtige neue Kunstmittel eingeführt hat. Und nun in Olympia sehen wir den Kampf zwischen Altem und Neuem zugunsten des Neuen sich entscheiden.

Wir betrachten zunächst zwei Gruppen aus dem olympischen Westgiebel (Buschor und Hamann, Olympia Taf. LXIII, LXVI, LXVIII—LXXXI). Es sind dies die Theseus-Gruppe und die sogenannte Beißergruppe.

Der Kopf des Kentauren der Theseus-Gruppe ist leider stark zerstört, doch wir glauben trotzdem Laute ungezügelten Schmerzes aus dem geöffneten Munde dringen zu hören.

Und die Beißergruppe: der von dem Kentauren gebissene Grieche leidet starke Schmerzen, er kneift die Augen zusammen, schiebt das Kinn vor und öffnet ein wenig den Mund, als ob er seinen Schmerz doch nicht zurückhalten könne. Die Stirn zeigt leichte Falten.

Auf zweifache Art ist hier der Schmerz dargestellt. Der Ausdruck bei den Griechen durchaus gemäßigt und heldenhaft, dagegen die Schmerzäußerung bei den halbtierhaften Kentauren ungezügelt und undiszipliniert. Eine Darstellung, die je nach der Rasse gebildet ist.

Bewegte, temperamentvolle Kunst spricht im Gegensatz zu der erdhaft-gebundenen von Olympia aus den Friesen vom Nereiden-Monument in Xanthos zu uns. Der schlechte Erhaltungszustand, die arg bestoßenen Gesichter lassen leider keine näheren Untersuchungen zu. Lediglich aus der Stellung der Figuren und in ihren Gebärden erkennen wir Parallelen zu gleichzeitigen Vasenbildern.

b) Klassische Zeit.

Wenn wir die Darstellungen der Kentauren- und Lapithenkämpfe auf den Metopen des Parthenon betrachten (Collignon, Le Parthénon Pl. 26, 27, 30, 36), so fällt uns wieder der Gegensatz zwischen Griechen und Barbaren auf. Bei dem kauernden Griechen, den der Kentaur am Haar reißt, ist der Schmerz durch den leicht geöffneten Mund und leichte Falten auf der Stirn ausgedrückt. Er sucht mit der Linken einen Widerstand zu gewinnen, als Abwehr gegen den Schmerz. Mit feiner Mäßigung, ohne das Gesicht zu entstellen, ist ihm das Leiden eingezeichnet. — Anders bei den Kentauren. Ungehobelt, roh geben sie ihrem Schmerz Ausdruck, das Gesicht von Falten und Runzeln entstellt. — Der Künstler der Metopen kennt die Mittel der Mäßigung und Übertreibung, weiß nur noch nicht, sie so fein gegeneinander abzuwägen. Er versteht es auch, seinen Darstellungen einen Hauch von Seele zu geben. Die etwa gleichzeitigen Reliefs ähnlichen Inhalts vom Athena-Nike-Tempel und dem Theseion verbieten leider wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes nähere Untersuchungen.

Die ergreifendste Darstellung des Schmerzes finden wir um die Mitte des V. Jahrhunderts bei der Niobide im Thermenmuseum in Rom (Br.-Br. Taf. 706—09). Eine blühende Frau sinkt von einem Pfeil in den Rücken getroffen in die Kniee und sucht mit der rechten Hand die Wunde zu erreichen. Zu leisem Klageruf ist der Mund geöffnet. Unendlich ist ihr Dulden. Es ist ein Sterben in Schönheit, das beherrscht allen Schmerz erträgt. Durch das leichte Zurückneigen des Kopfes ist es dem Künstler gelungen, den tiefseelischen Gehalt, der aus diesem Gesicht spricht, noch zu erhöhen. — Wir befinden uns auf der Höhe der klassischen Kunst. Zum ersten Mal vermag es der Künstler, den Marmor

so zu beleben, daß die Seele aus ihm spricht. Nur leicht sind physiognomische Züge und körperliche Gebärden des Schmerzes angedeutet. Und die große Wirkung erzielt der Künstler vor allem durch die Darstellung des Auges. Durch die Drehung der Augen nach oben, die Bildung der Brauen und Lider deutet er den Schmerz nur an, ohne ihn in seinen Einzelheiten ausmalen zu müssen. Es ist etwas von dem Hauch aeschyleischen Geistes über das wundervolle Werk gegossen. Man denkt an die Worte Kassandras im Agamemnon, Vers 1285 ff. (Vgl. auch Ahrem, Das Weib in der antiken Kunst S. 158.)

Von großer Wirkung muß auch ein leider verlorengegangenes Werk gewesen sein, ein zusammenbrechender Verwundeter des Kresilas, dem man ansah, wieviel Odem er noch in sich hatte. In einer Bronzestatuette aus Bavai in St. Germain erkennt man wohl mit Recht eine Nachbildung.

(Sal. Reinach, Gazette des beaux arts XXIII (1905) 193 ff. Lippold, Griechische Portraitsstatuen 33 ff. Bieber, Athen. Mitteilungen XXXVIII (1913) 275 ff. Fig. 4—5.)

c) Hellenistische Zeit.

In dem Jahrhundert des Skopas, Praxiteles und Lysipp finden wir nur einzelne Darstellungen des Schmerzes. Werke der großen Plastik fehlen ganz, dagegen sind auf den Friesen des Denkmals des Lysikrates in Athen und des Maussoleum in Halikarnass Kampfszenen dargestellt mit Verwundeten und Sterbenden, welche heftigen Schmerz nicht nur in ihren verzerrten Zügen zeigen, sondern auch durch das Sträuben ihres Haares. Im übrigen lassen sich diese Monumente zu unseren Untersuchungen kaum heranziehen, da ihr Erhaltungszustand ein zu schlechter ist.

Die Zeit des Hellenismus, der „Stil der erregten Formen" (von Salis) bedeutet den größten Gegensatz zum Formenideal der vorangegangenen klassischen Periode. Tief wird der Meißel des Künstlers in den Marmor hineingestoßen und immer zerrissener wird die Oberfläche aufgelöst. Auf die klassische Mäßigung folgt nun immer mehr Bewegtheit und

Unruhe, die wohl ihren Höhepunkt im zweiten vorchristlichen Jahrhundert in der Kunst von Pergamon findet.

Zunächst möchte ich den hängenden Marsyas erwähnen. Wir kennen zwei Darstellungstypen: aus weißem Marmor (Amelung, Antiken in Florenz Taf. 14) und aus rotem, phrygischem Marmor wohl von einem Pergamener Künstler. Auf beiden das gleiche Motiv: Marsyas an Armen und Beinen an einen Baum gefesselt, muß zusehen, wie ein Skythe, mit dem die Statue zugleich mit einer des richtenden Apollo zu einer Gruppe vereinigt war, das Messer zu seiner Schindung schleift. — Das Haupt ist im Schmerz geneigt: stockt durch das Abschnüren seines Körpers doch das Blut. Der Pergamener Typus drückt den Schmerz stärker aus als das „weiße" Exemplar. Wie weit darin der Realismus getrieben ist, erkennen wir besonders aus der Verwendung von rotem Marmor, der die Stockungen des Blutes noch deutlicher veranschaulichen sollte. (Einen Unterschied nicht des Stiles, sondern nur der Künstlerschaft nimmt Dickens, Hellenistic Sculpture S. 6 an, Abb. 2.) Es ist, als ob nach großer Ruhe plötzlich ein Sturm losbricht, sei es, daß wir auf dem großen Fries des Altars von Pergamon den jugendlichen Giganten betrachten (W. H. Schuchhardt, Die Meister des großen Frieses von Pergamon Tafel 23) oder den Kopf des bärtigen (Schuchhardt a. a. O. Tafel 17): es ist ein stark betontes Pathos, das eine eindringliche, aber doch nicht übertriebene Sprache redet. Es ist eine Darstellung um des Schmerzes willen, der Künstler hat ein starkes Interesse an übersteigerten Schilderungen des Gefühls.

Nicht von dieser Stärke, ein schwächerer Abklang nur, ist das Leiden des Laokoon (vgl. Löwy Griech. Plastik S. 87, 105—106, 192 a, b. Rodenwaldt, Die Komposition der pomp. Wandgemälde S. 263—266 u. a.).

Der Künstler hat hier einen fast ans Pathologische grenzenden Schmerz ausdrücken wollen. Tiefe Falten gräbt er in Stirn und Wangen. Die Augen sind nach oben gedreht. Aus dem offenen Munde glauben wir ein Stöhnen zu hören. Und doch, trotz dieses großen Bemühens des Künstlers, glauben wir nicht im tiefsten Herzen an die großen Qualen des Laokoon und seiner Söhne. Man wird den Eindruck des Theatralischen nicht los. Man denkt unwillkürlich an Zu-

schauer der Szene, denen Laokoon sein Leid vorklagt. Die stark ausgeprägte Physiognomie wird noch unterstützt von der lebhaften Gebärde der Arme, der rechte Arm Laokoons greift — nach der richtigen Ergänzung — im Schmerz nach dem Kopf. Wir empfinden hier nicht mehr das stille Dulden einer Niobe, alle naturalistischen Mittel werden angewendet, um einen tragischen erregenden Eindruck zu erreichen. Es ist bezeichnend, daß Nero bei seinem Hang zu allem Theatralischen diese Statue sehr liebte und, wie es scheint, in einem Troja-Zimmer seines Hauses aufstellen ließ. (Fritz Weege, Ein Saal im goldenen Hause des Nero, Habilitationsschrift, Halle 1912.)

Wie viel näher der Laokoon der Zeit eines Winckelmann stand als uns, geht aus dessen „Gedanken über die Nachahmung der griech. Werke in der Malerei und Bildhauerkunst hervor. (S. Winckelmann, Gesammelte Werke, herausg. von Josef Eiselein 1825 Bd. I S. 30, ferner: 5. Buch, 3. Kapitel § 14 und 10. Buch, 1. Kap. § 14, 16.

Viel wichtiger für uns heute: Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen 3 I, 479. Klein, Geschichte der griech. Kunst III S. 315. Amelung Vatik. Katalog II 197 u. a.

Der Kopf eines sterbenden Persers (Helbig, Führer Nr. 1354, Winter Kunstgesch. i. Bildern I Taf. 70, 2, Bull. dell' Inst. 1867 S. 140. Annal. dell' Inst. 1871 S. 238 not. 31. Matz-Duhn, Zerstr. Bildwerke in Rom I S. 349 Nr. 1190. Berl. philolog. Wochenschrift 1896 S. 945), der sog. sterbende Alexander in Florenz, die Marmorstatue eines sterbenden Galliers: alle aus pergamener Ateliers, wetteifern an naturalistischer Darstellungsweise. „Die Ränder der Wunden klaffen, und das Blut schießt in Strömen heraus“ (von Salis). Aber nichts künden sie von Schmerz oder Seele, sie zeigen nur eine stereotype, ins Schematische verzerrte Physiognomie.

d) Römische Zeit.

In der römischen Kunst sind Kampfdarstellungen und somit Darstellungen des Schmerzes sehr beliebt. Starker Realismus spricht aus ihnen. Leider ist ihr schlechter Erhaltungszustand (es handelt sich meist um Darstellungen auf

Triumphbögen, Säulen und anderen Reliefs) für unsere Untersuchungen nicht geeignet.

Die eindrucksvollsten Darstellungen, die wir aus der römischen Kaiserzeit besitzen, haben bisher leider noch nicht die Beachtung gefunden, die sie verdienten. Es handelt sich um die Reliefs des Parther-Monuments in Ephesos, die sich in Wien befinden. Durch die liebenswürdige Vermittlung von Professor Heberdey-Graz bin ich in der glücklichen Lage, ausgezeichnete Abbildungen davon zu besitzen. (Vgl. einstweilen Julius Banko, Führer durch die Sammlungen des unteren Belvedere in Wien.)

Schmerzvolles Neigen des Körpers, verzerrte Gesichtszüge, der Mund zum Schreien geöffnet, Fassen nach der Schmerz verursachenden Stelle, die uns gebräuchlichen Motive finden wir hier wieder. Eine suggestive Kunst für die Untertanen des Imperium Romanum.

Als Beispiel für die eklektische Kunst der Römer schließe ich meine Untersuchungen mit der archaisierenden Statue einer Amazone in Wien. (Bulle, Archaisierende griech. Rundpl. Abhandl. der Bayr. Akademie XXX, 1918 Taf. 8 und Brunn-Bruckmann, Denkmäler Tafel 418.)

Es ist eine Amazone, die im Umsinken begriffen ist. Die seitlich geneigte Haltung des Kopfes und der ein wenig geöffnete Mund — die Darstellungsart der klassischen Zeit — ist verbunden mit Augen, wie wir sie von dem Kriegerköpfchen aus der Villa di Papa Giulio vom Ende des VI. Jahrhunderts kennen. Dazu ein seelischer Gehalt, wie wir ihn erst seit der Niobide finden.

Das 2. nachchristliche Jahrhundert greift stark auf das Alte zurück ohne neue Formen zu finden.

Anhang.

Um Karrikaturen des Schmerzes handelt es sich sicherlich bei folgenden Beispielen:

Aus Priene (Wiegand-Schrader Priene 1904 S. 358 Abb. 436, 437) die Figur eines Sklaven, der sich geprügelt im Schmerze windet und sein Gesicht verzerrt. Ihm fehlt jegliche Selbstbeherrschung und so läßt er seinen Äußerungen freien Lauf.

Darstellung eines sitzenden Satyrs. (S. Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 128. Gazette archéologique 1878

Tafel 33.) Das primitive Motiv des Hinfassens an die Stelle, von wo der Schmerz ausgeht, ist hier ins Komische übertragen. Der Satyr befühlt seine Schulter, die ihm vom Tragen eines Schlauches Schmerz verursacht.

Darstellungen aus dem antiken Sport:

P. Hartwig, Meisterschalen Taf. 73, Text S. 666.
— Meisterschalen, S. 392, Fig. 53.
— Meisterschalen, S. 475, Tafel 49.
— Meisterschalen, S. 226, Abb. 31, Taf. 90 a.
S. Reinach, Répertoire ds vases peints I 60.
Furtwängler, Bschreibg. d. Vasensammlg. in Berlin 2284, 1833.
Wiener Vorlegeblätter, D Taf. V.
E. Norman Gardiner, Greek Athletic Sports and Festivals 424, Abb. 146.
E. Pottier, Vases du Louvre II, pl. 82, F. 278.
— Vases du Louvre II, pl. 81, F. 276.
Arch. Anz. 1892, 164.

Darstellungen des Schmerzes bei Tieren:

Jul. Lange, Darstellung des Menschen in der ält. griech. Kunst, S. 5 ff.
L. Curtius i. Handb. d. Kunstwissenschaft, Ägypten und Vorderasien, (1923) S. 284 ff.

---

4. Zusammenfassung.

In den Darstellungen des Schmerzes in der alten Kunst Griechenlands und Italiens, die wir durch fast ein Jahrtausend verfolgt haben, finden wir die allen gemeinsame Idee des Künstlers, den Schmerz nicht in seiner ganzen Schrecklichkeit darzustellen. In keinem Zeitabschnitt des betrachteten Ablaufs will ein Künstler uns das Furchtbare, Grausame des Geschehens drastisch vor Augen führen. Vielmehr schilderten alle die mannigfachen Reaktionen, denen der vom Schmerz Betroffene unterworfen ist, stellen sie das Ergreifende dar, das in uns Mitleid erweckt. Sie kopieren nicht die Natur, d. h. sie geben keine getreue Wiedergabe des medizinisch-physiologischen Schmerzes, wie wir es z. B. in der holländischen Kunst finden. Sie abstrahieren schon in den frühsten Anfängen und schon dort, wo wir von einem physiognomischen Ausdruck noch nicht sprechen können, beobachteten wir eine gewisse Scheu und Zurückhaltung im Darstellen naturalistischer Elemente.

Zunächst in der Malerei: beim schwarzfigurigen Vasenstil beginnt die Entwicklung. Die näheren Umstände, die den Schmerz hervorrufen und einige Gebärden des vom Schmerz Betroffenen werden dargestellt. Allmählich beginnt ein physiognomischer Ausdruck durch die Darstellung des Auges. Zu Beginn des rotfigurigen Stiles ist auch ein gewisser Ausdruck des Mundes schon erreicht. Ferner eine leise Andeutung des Schmerzes durch die Gruppierung der dargestellten Personen. Die rotfigurige Technik entwickelt diese Ausdrucksformen immer weiter, bis sie mit der Sosias-Schale in Berlin einen gewissen Realismus erreicht. Kunstgriffe, den Schmerzbetroffenen von einer anderen Person verdeckt sein zu lassen, sind beliebt. Die frühklassische Zeit drückt Schmerz durch Geste und Stellung aus und leichte physiognomische Andeutungen. In der weiteren Entwicklung wird Schmerz nur mit den knappsten Mitteln — einem gewissen Eklektizismus aus den vorhergehenden Prioden — dargestellt. Die große Malerei des IV. Jahrhunderts kennen wir leider nicht aus erhaltenen Resten und auf den von ihr abhängigen pompejanischen Gemälden sehen wir, wie die Routine des

Meisters in Manierismus und dem Unterstreichen der äußeren Posen immer mehr in den Vordergrund tritt.

In der Plastik geht die Darstellung des Schmerzes parallel mit der sonstigen Entwicklung. Zuerst werden gewisse physiognomische Züge unterstrichen, die archaische Kunst betont dabei die Gebärden der Hände besonders. Mit der Eroberung des Körpers entwickelt sich auch der Ausdruck des Gesichtes immer mehr. Die olympische Beißergruppe scheint hierin die Entwicklung zu unterbrechen. Vergleichen wir damit die Sosias-Schale, so sehen wir auch hier stark realistische Elemente. In der klassischen Zeit finden wir als Höhepunkt die Niobide, durch Stellung, Gebärde und physiognomische Bildung des Auges ist ein Schmerz in Schönheit erreicht. Von nun ab beginnt ein starker Realismus parallel dem Niedergang und Ausgang der Antike. Ordnet sich so die Darstellung des Schmerzes dem übrigen Ablauf der Kunst ein, so finden wir gemäß der griechischen Weltanschauung gewisse Nuancierungen: vornehme Menschen und Götter äußern ihren Schmerz natürlich anders als Sklaven. Das nationale Selbstbewußtsein des Griechen schildert alle Nichtgriechen als Barbaren und läßt sie undiszipliniert, unbeherrscht und roh ihre Gefühle äußern. Doch auch in diesen Fällen glauben wir es eher mit vom Künstler beabsichtigten Grotesken zu tun zu haben. Wir sahen, wie die Kunst der Griechen, die, „ein einziges riesiges Monument der Weihgabe, der Hingabe der Welt an die Gottheit ist“ (Curtius), ihrem Charakter gemäß auch das Thema der Schmerzdarstellung behandelte. Doch dies liegt ja in ihrem Charakter, denn wie Hegel in der „Philosophie der Geschichte“ treffend sagt:

„Die schöne Kunst der Griechen weiß den besonderen Ausdruck durch den geistigen Charakter in der Form der Schönheit zu erreichen und braucht nicht das menschliche Antlitz zum Behuf des Verstehens zu verunstalten.“

Wichtigere benutzte Literatur:

F.-R. = Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei.
A. Jahrb. = Archäologisches Jahrbuch.
H. Blümner, Darstellung des Sterbens in der griech. Kunst, N. Jahrb. f. klass. Philologie, Bd. 37 (1916).
A. Goldscheider, Über den Schmerz 1894.
— Das Schmerzproblem 1920.
K. Kiefer, Körperl. Schmerz auf der att. Bühne, Disst. Heidelberg 1908.
P. Mantegazza, Physionomie et l'expression des sentiments.
W. Deonna, L'archéologie, sa valeur, ses méthodes (1912).
W. Deonna, L'expression des sentiments dans l'art grec (1914).
Girard, L'expression des masques dans les drames d'Eschyle. Revue des études grecques 1894/95 (Bd. 7/8).
H. Magnus, Die Darstellung des Auges in der antiken Plastik (1892).
E. Holländer, Plastik und Medizin (1912).
B. Schroeder, Antiker Sport (1927).

Lebenslauf.

Ich, Ernst Hannes Brauer, evangelischer Konfession, wurde geb. 9. 8. 1902 zu Cosel O.S. als Sohn des Justizrates, Rechtsanwaltes und Notares Siegfried Brauer. Abiturium 1921 am Johannesgymnasium in Breslau. Nach anfänglichen Studien der Medizin und Philosophie in Tübingen, Berlin und Heidelberg machte ich 1923 eine Reise durch Italien und Sizilien, der im Jahre 1924 eine zweite folgte. Hierauf widmete ich mich dem Studium der Archäologie, Kunstgeschichte, Philosophie und röm. und griech. Philologie in Breslau und Frankfurt a. M. bei den Herren Professoren F. Weege, Landsberger, Schrader, Kautzsch, Otto, Reinhardt, Kühnemann und Kroll. Ferner trieb ich kulturpsychologische Studien bei Leo Frobenius in Frankfurt a. M. Durch den Tod meines Vaters gezwungen, mußte ich das Studium in Frankfurt a. M. unterbrechen, um mich in Breslau auf mein Examen vorzubereiten.